

Gracias a esta intromisión del periodista, la tragedia del eje cafetero gana no sólo en realismo sino en humanidad. Estamos viendo los sucesos sobre los que leemos a través de los ojos de otro ser humano, no de un autómatas bien entrenado. Y de este modo se consigue algo que es cada vez más difícil en el periodismo escrito: impactar con las palabras más que con las imágenes televisadas. En el libro no sólo vemos rostros angustiados, sino que sentimos esa angustia; no sólo nos estremecemos ante la pequeñez de lo humano, sino que palpamos el terror de una ciudad donde de un día al otro se vienen abajo todos los referentes de la cotidianidad; no sólo se nos muestra un ejemplo de valor ante la adversidad, sino que respiramos el mismo aire de los sobrevivientes que continuaron a pesar de haberlo perdido todo.

En este punto, algo especialmente interesante es que, gracias a que el periodista confiesa sus flaquezas —miedo, impotencia, hambre, desconcierto—, la misma escena que resultaría odiosamente amarillista en la pantalla de un televisor se convierte en un suceso cargado de ternura y horror.

Cuando entré al barrio Uribe dejé de ser el periodista frío porque vi la primera de las imágenes que me perseguirían durante esos días. Se trataba de un hombre joven en una motocicleta con una niña de unos cuatro años. Morena, con una cara hermosa y cabello crespo, en el que llevaba prendidas un par de pinzas, tenía un vestidito infantil y un par de moretones en el rostro. Me paré dos pasos frente a él y me puse a observarlo fríamente: el hombre insistía en llevarse a su hija muerta al hospital.

“Está viva, está viva —les decía a los familiares, quienes le replicaban que no, que la niña ya estaba muerta—. Es que ustedes no la ven, pero ella está viva”, les insistía, y trataba de montarla en la moto, pero lo más desesperante era que no encontraba la forma de acomodarla. Si la ponía adelante,

la niña, que era un cuerpo inerte, no tenía como agarrarse. Entonces él la apretaba contra el pecho y trataba de acelerar, pero necesitaba la otra mano para meter el embrague, y si lo metía, no tenía modo de acelerar. No podía hacer nada. Tomaba las manos de la niña para intentar que le rodearan el cuello y que ella se estuviera así, abrazada. Pero la pequeña no tenía cómo cerrar y apretar sus manos. Después el hombre la sentó detrás de él e intentó meterle las manitas en los bolsillos de su pantalón, para que se sostuviera. Sin encontrar ninguna solución le pidió a un familiar que se sentara en la parte trasera y lo abrazara a él, para que entre los dos sostuvieran a la niña mientras la llevaban al hospital. En un par de minutos el cuerpo desgonzado de la niña bailó alrededor del hombre mientras él intentaba enrollársela, subirla, aguantarla, pero nada le resultaba, y no quería darse cuenta de que su hija había muerto y que ya no había nada que hacer. [pág. 59]



En el libro hay algunas fallas relativamente obvias. Por ejemplo, en la jerarquización de los temas, pues se

relatan algunos sucesos que, por estar al margen de la tragedia, sin duda podrían ser obviados; o cierta descoordinación entre las partes que revela que fue concebido a cuatro manos. Sin embargo, la obra resalta con fuerza, como un reportaje completo, ameno y multifacético.

La tragedia continúa no sólo es un libro sobre un desastre. Además de aquellos elementos particulares del terremoto —especialmente la denuncia de la ineptitud y desidia estatales—, el reportaje es también un retrato de nuestra sociedad. En la obra encontramos múltiples ejemplos de nuestras principales características: un pueblo valeroso, donde los enfermos no se quejaban en los hospitales porque pensaban que el paciente de al lado estaba peor; y una sociedad egoísta, donde la mayoría de los habitantes del norte de Armenia se mostraron por completo indiferentes a la caída de los barrios populares. Hallaremos tanto la hermandad, en la forma de las múltiples ayudas que llegaron al Quindío, como el abuso, reflejado en la especulación con los alquileres después del terremoto.

Por todo esto, quizá el mejor halago que puede hacerse a este libro es que se trata de un reportaje sobre hombres y mujeres escrito por periodistas que se confiesan humanos.

ANDRÉS GARCÍA
LONDOÑO

¿Era kafkiano el señor Kafka?

El mundo psicológico de Kafka

Adolfo de Francisco Zea
Academia Nacional de Medicina,
Editora Guadalupe, Bogotá, 2002, 179
págs., il.

En *El mundo psicológico de Kafka*, Adolfo de Francisco (cardiólogo, escritor y estudioso del psicoanálisis) hace un estudio interesante y

personal sobre la vida y obra de Franz Kafka.

Aclara que se adentra en la personalidad de Kafka y los rasgos de su carácter, en un intento de comprensión de la influencia que éstos pudieron tener en la gestación y el desarrollo de su obra literaria. Considera este mundo psicológico extremadamente complejo pero, a pesar de la personalidad cíclica y depresiva del autor checo, De Francisco no ubica, en forma simplista la patología como motor de la creatividad.



En el transcurso de su propio viaje hacia el interior de Kafka, el autor hace consideraciones importantes sobre la Europa de la segunda mitad del siglo XIX (vale recordar que el fracaso de la revolución romántica y liberal de 1848 aplastó las esperanzas de un liberalismo unido y revolucionario) y comienzos del siglo XX. El Imperio Austro-Húngaro, con todas sus contradicciones, arbitrariedades y dificultades, constituía un intento digno e importante en la búsqueda de una Europa supranacional. El viejo Francisco José quería que su imperio supera-

ra los nacionalismos y por tanto se hizo tolerante. La extremada estabilidad del mundo del imperio fue recordada con nostalgia, entre otros, por Stefan Zweig, antes de que el exilio de su patria y de su lengua lo llevaran al suicidio. Por otra parte, Robert Musil, implacablemente cínico frente a la futilidad, utilitarismo y vanagloria del mundo de Francisco José, llamó al imperio "Kakania", en un juego burlón y escatológico. Cabe recordar que de este mundo, estrecho en muchos sentidos, pero tolerante e influenciado por el iluminismo, surgieron, entre otras manifestaciones humanísticas, Freud y el psicoanálisis, en una combinación enriquecedora de culturas, en la que cabían lo alemán, lo judío, lo eslavo. Había, al mismo tiempo, una gran fe en que el progreso técnico y la razón llevarían a la construcción de un ser humano distinto y mejor. De Francisco destaca que Kafka no compartía este optimismo. Tampoco Freud.

Como lo dice acertadamente el autor del libro que reseñamos, el hombre de fines del siglo XIX "había conquistado la realidad, aunque hubiera perdido sus sueños". Por supuesto, esta visión confiada sobre el futuro del ser humano comenzó a destrozarse en agosto de 1914, al iniciarse la Gran Guerra, en la que empezó a desmoronarse la Gran Ilusión, destrucción que continuó y empeoró con el advenimiento de los nazis, la segunda guerra mundial, el Holocausto y la liberación pavorosa de la energía atómica.

Kafka, estudiado en el contexto de la hipótesis de la anticipación artística, vio claro, y sus presentimientos de pesadilla reflejan la realidad, carente de sentido, que vive el hombre del siglo XX y comienzos del XXI. En Joseph K., que es juzgado sin saber por qué y muere una muerte carente de significado; en la colonia penal que anticipa los campos de exterminio; en las puertas de la justicia que jamás se abren o en *La metamorfosis*, en la que Gregor Samsa, epítome del ser humano, es tratado como un insecto; en la carta a un padre que no entiende ni responde, se plasman las vicisitudes del

sujeto individual frente a un mundo paterno indiferente y aplastante. Siempre está presente la culpa persecutoria, y ésta presupone el pecado y por tanto el castigo.



Sucede, empero, y como bien lo señala De Francisco, que detrás de esta estabilidad respetable se agazapaban el poder del padre, la hipocresía, el conformismo y la traición. Karl Kraus, en su periódico *La Antorcha* y en sus conferencias, tronaba contra la doble moral y el irrespeto a la lengua alemana de la burguesía vienesa.

El autor plantea cómo Kafka había sido marcado por la muerte de sus dos hermanos mayores, fallecidos antes de que él naciera y cómo intuyó el trágico destino de sus hermanas, quemadas por los nazis.

Afirma el autor que la generación de Kafka era una generación enferma (pág. 33), espiritual y psicológicamente. Me permito disentir. Se trataba, sin duda, de hombres y mujeres marginales y contradictorios. Su temperatura tendía a ser más elevada que la del resto de los mortales. Pero fueron la primera guerra,

las revoluciones, el fascismo, el nazismo y las bestialidades de todos los pelambres, los que los empujaron de lo marginal al abismo de la enfermedad y el suicidio. Era el final de un mundo, y Kafka vislumbró que todo se acababa. De ahí que pidiera a Max Brod, su íntimo amigo y albacea, autor de una estupenda novela, *David Reubeni, el falso mesías*, y de una biografía de Kafka, que destruyera su obra. Por fortuna, Brod no cumplió este deseo, y De Francisco lo defiende de las injustas acusaciones de Kundera en *Los testamentos traicionados*.

para darle nueva vida a aquello que ha recibido.

Kafka podía ser alegre y lúdico en el ejercicio de la literatura, que por otra parte padecía, y la manera como fue llegando a una madurez creativa que corresponde a lo que Elliot Jacques, en su importante trabajo *La crisis de la mitad de la vida*, llama creatividad escultórica.

De Francisco pone énfasis en la identificación absoluta de Kafka con la literatura. "Todo lo que no sea literatura, me aburre", cita de los diarios. Menciona también el autor la admiración que Kafka sentía por



El autor del libro que nos ocupa hoy (pág. 39), en el capítulo "El arte de escribir", nos muestra que para Kafka la literatura es destino. Como en el psicoanálisis, ubicada cada disciplina en sus dimensiones, la literatura se ocupa de encontrar un sentido a lo que Camus y otros autores existencialistas llaman el Absurdo: el diálogo del hombre con el silencio del universo. El psicoanalista recorre, en su calidad de creador artesanal, un camino más laborioso e indirecto, en tanto que el artista, como nos lo enseñara Freud, tiene un acceso casi directo a su propio inconsciente, privilegio por el cual y con frecuencia paga un alto precio en cuanto al ardor que lo consume.

Este intento de encuentro con el sentido se refiere al creador, pero también a lo que el creador nos proporciona a nosotros, sus lectores, espectadores, oyentes. La sublimación no se agota en el artista; la obra de arte continúa viviendo y se transforma en nuestro propio interior. El receptor no es pasivo. Se enriquece y sufre y sublima a su vez

Goethe, Thomas Mann (en particular por *Tonio Kröger*), Hesse, Flaubert, pero también cita a Borges: "Cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado".

El autor se muestra en desacuerdo con George Steiner en cuanto a que éste considera agotadas las posibles interpretaciones sobre la obra de Kafka. Por otra parte, examina conceptos de Susan Sontag en los cuales esta lúcida ensayista ataca la interpretación como "una venganza que toma el intelecto sobre el arte". Parcialmente puede tener razón, pero también puede ser que Susan Sontag utilice un concepto errado de interpretación, ya que ésta no se limita al contenido dissociado de la forma, y por otra parte no pretende abarcar la comprensión total de la obra de arte que es multifactorial y en la que el psicoanálisis, por ejemplo, puede hacer aportes limitados pero importantes.

La soledad determinaba, aterraba, atraía y proporcionaba en gran parte la materia prima de la creación en

Kafka. De ahí, que actuara como un polo de atracción frente a profundas necesidades de compañía. Kafka no mentía ni en su vida ni en su obra. Reemplazaba la mentira por una autocrítica obsesiva, pero en su literatura no consideraba que hubiera nada superfluo. De Francisco insiste en la existencia de rasgos hipocondríacos, maníacos y depresivos, que sin embargo no ubica desde el punto de vista de la macropatología sino de manifestaciones afectivas de exaltación o depresión, que "coloreaban emocionalmente" sus escritos.

Kafka compartía, nos cuenta De Francisco, la opinión de Settembrini en *La montaña mágica*, en cuanto a que la música no tendría el mismo poder ni la misma abstracción que la literatura.

El autor pasa a ocuparse de la *Carta al padre*. Nunca hubo comunicación entre Kafka y su padre, y el miedo que éste último inspiraba al escritor determinó fijaciones en su desarrollo emocional. Se consideraba más un Loevy apolíneo, como su madre, que un verdadero Kafka dionisiaco. La carta es un reclamo de amor a un padre que no pudo dar, proveniente de un hijo que no pudo recibir, y la incomunicación con el padre, determinada en gran parte por la culpa edípica, aparece a lo largo de su obra causando, por lo menos parcialmente, sentimientos de impotencia, de humillación y de desestructuración de la personalidad. Identifica al padre con el tirano implacable. Podríamos resumirlo, siguiendo a Freud, diciendo que en Kafka la sombra del padre-objeto cae sobre el yo.

Tal y como lo describe De Francisco, en su estudio sobre *El castillo*, los caminos que llevan hacia Kamm están diseñados de forma tal que el agrimensor K. jamás tendrá acceso al jefe-padre. Sólo puede verlo desde lejos. Subraya tres mundos: el del camino, el del castillo mismo y el de la aldea y las gentes despreocupadas que la habitan. En todos, el agrimensor K. es el alienado, el otro, el extraño, el judío. Los sistemas y los trámites burocráticos, impersonales, crueles y destinados a perpetuarse a

sí mismos y a exterminar y anular al Otro, no se habían sistematizado aún en vida de Kafka. La existencia del hombre será un error que hay que arreglar (los nazis intentaron corregirlo hasta el extremo mismo de lo diabólico), como lo es el nombramiento del agrimensor. Hay, además, un reclamo y una protesta frente al poder superior y a un Dios imprevisible, que no permite ni satisfacer la esperanza ni renunciar a ella.

Kafka tenía una relación ambivalente, contradictoria y estrecha con el judaísmo y con la religión judía, y en una carta a Max Brod, al hablar del complejo paterno, dice que no sólo se refiere al padre, sino también, y ante todo, al judaísmo. Kafka, como muchos jóvenes judíos europeos de su generación, coqueteó con el sionismo, pero finalmente no se convenció del todo. Por otro lado, desde el punto de vista religioso, creía, como lo señala De Francisco, que el hombre necesita una confianza perdurable en algo indestructible, aunque este Ser indestructible y la confianza permanezcan siempre ocultos para él, a manera de una balsa poco confiable en medio de una tempestad. Esta posición guarda, me parece, cierto parecido con la que, a pesar de emerger de un medio totalmente distinto, sostiene y propone en el cine Ingmar Bergman.

En cuanto a la vida sentimental de Kafka, el autor hace la relación de su vínculo con Felice Bauer, a quien escribía cartas que no eran sólo cartas de enamorado, sino aportes importantes "al servicio de la creación literaria". Fue la época en la que produjo *América*, *La condena* y *La metamorfosis*. La relación se estropeó después de una reunión de las dos familias, pero tres años después se reanudó cuando Kafka enfermó de tuberculosis. Por otra parte, consideraba el matrimonio como incompatible con la creatividad literaria y había además un fracaso serio en la identificación con el padre que le impedía fundar un nuevo hogar.

Poco después de la ruptura con Felice, Kafka escribió *El proceso*. Joseph K, el héroe, nunca sabrá por

qué es juzgado, humillado y finalmente muerto a cuchilladas. Sólo lo sobrevivirá su propia vergüenza. Muere, como lo dice De Francisco, como un mártir del sinsentido. El autor explora algunos elementos autobiográficos que, según Lesser, tienen que ver con la desintegración del yo ante el asalto de un superyó fuerte e implacable. El tribunal es el estado burocrático, la familia, el padre y, sobre todo, el superyó. Kafka se anticipa, una vez más, a la manipulación que de la culpa harán los regímenes totalitarios del siglo XX. Nuestro mundo, dirá, no es más que un momento de mal humor de Dios, en un día malo. La ley es un signo de poder, pero se relaciona, más que nada, con la arbitrariedad que rige la vida de los seres humanos. Jamás el campesino podrá atravesar las puertas de la Ley. Cuando finalmente el guardián se digna responder una pregunta del hombre, después de muchos años, le dice que nadie ha pretendido entrar, puesto que esa puerta era solamente para él. Enseguida procede a cerrarla.

Todo transcurre, en *El proceso* y, en general en la obra, como lo dice Fromm, citado por De Francisco, como un largo sueño en que lo fantástico y lo real se hacen indistinguibles.

Kafka, como Kierkegaard, ligaba la angustia con la culpa. La muerte no lo aterrizzaba tanto como las vicisitudes de la vida, la soledad y la futilidad. Más que miedo a la muerte había miedo a cómo morir. La ansiedad, miedo de perder el objeto amado y protector, o de no tenerlo nunca, va desembocando en la depresión, en la que el objeto se ha perdido irremediamente.

En *La colonia penal*, el judío checo anticipa de nuevo los campos de exterminio y el gulag soviético, y en *La metamorfosis*, considerada por De Francisco como tal vez la mejor novela de Kafka, Gregor Samsa, agente viajero, amanece un día cualquiera convertido en un repugnante coleóptero. Lo que Freud llamara lo siniestro toma cuerpo, y su familia lo rechaza inicialmente con dolor y después con frialdad. Es barrido, acorralado, escondido, hu-

millado y finalmente llevado a su propia muerte por soledad, que es uno de los puntos importantes de la novela. Lo esencial, empero, es que, si bien Gregor Samsa pierde su estructura física, conserva su naturaleza humana y su bondad y quizá, en medio de todo, la obra lleve consigo algo de un mensaje optimista.



En los capítulos finales, Adolfo de Francisco se refiere a la manía y melancolía y a los vínculos psicosomáticos que afectan al ser humano. Para Groddeck la enfermedad es una "representación de algo que sucede adentro; una obra escenificada por el Ello". Una creación del enfermo. Sabemos que nada es enteramente biológico, ni enteramente psíquico. Nuestro psiquismo tiene mucho que ver con las enfermedades, si bien más en cuanto síndrome de etiología multifactorial que desde el punto de vista lineal. Podemos decir, siguiendo el modelo del sueño, que el síntoma, además de cualquier otra cosa que sea, es una realización disfrazada y distorsionada de un deseo inconsciente reprimido.

El sentido figurado de la metáfora ha sido muy utilizado en la medi-

cina y, en particular, en la medicina psicológica. Susan Sontag, en *La enfermedad como metáfora*, critica acerbamente este enfoque como una deformación romántica y como una manera de cargar sobre el alma de los enfermos la falta de fuerza vital que determinaba supuestamente, por ejemplo, la tuberculosis. Se podría responder que la enfermedad no es una metáfora, no es tan sólo una metáfora, pero, para comprenderla, necesitamos apelar a las palabras y a las metáforas, a pesar de que las emociones son siempre más ricas que las palabras que intentan capturarlas.



Kafka, cita De Francisco, decía: “La enfermedad de mis pulmones no es más que el desbordamiento de mi enfermedad mental”. El autor se refiere a la tuberculosis de Kafka, considerada en el siglo XIX como una exageración de rasgos de delicadeza y sensibilidad artísticas. Hace también un recuento de los conceptos sobre la psicosis maniacodepresiva y su historia desde Arateo de Capadocia, en el siglo II de la era común, hasta la sistematización de

Emil Kraepelin y los conceptos de Freud, condensados en *Duelo y melancolía*. Describe minuciosamente episodios de las cartas y de los diarios de Kafka, en los que refleja el dolor, el derrumbamiento y la asimetría entre el curso de la vida interna y el tiempo calendario. “¿Cómo —se pregunta De Francisco—, pudo un hombre tan melancólico y deprimido llegar en su vida literaria a las cumbres inmensas y casi inalcanzables de sus logros intelectuales?”. Con depresión, con tuberculosis y con hipocondría, en el sanatorio o en Praga, sabemos que intentó liberarse mediante su creatividad literaria. Se rescata y, al hacerlo, nos rescata un poco a todos; al género humano. Esa es nuestra deuda con Kafka y con su cronista Adolfo de Francisco, quien en una prosa sobria y lúcida nos permite compartir una travesía fascinante y estremecedora.

SIMÓN BRAINSKY L.

Se los tragó la selva

Holocausto en el Amazonas.

Una historia social de la Casa Arana

Roberto Pineda Camacho

Espasa Fórum, Editorial Planeta

Colombiana, Bogotá, 2000, 255 págs., il.

A partir de julio de 1923 el joven abogado huilense José Eustasio Rivera Salas (1888-1928), en su carácter de secretario de la comisión II de límites, dio a conocer a la opinión pública del país la explotación inhumana de los caucheros en las selvas de Colombia, Venezuela y Brasil, la fatídica historia de los capataces de la Casa Arana, que dominaban los territorios entre los ríos Putumayo y Caquetá, infernal empresa que instauró un cruel régimen de sangre basado en la extracción de caucho, que continuó la crueldad de los conquistadores y fue precursora de las barbaridades de hoy. Denunció ante el Ministerio de Relaciones Exterio-

res las injusticias y crímenes cometidos contra los colombianos en las fronteras, en que se destaca la histórica masacre de los caucheros, el 8 de mayo de 1913, realizada por el coronel venezolano Tomás Funes, personaje que es considerado en *La vorágine* como un “bandido que debe más de seiscientos muertos. Puros racionales, porque a los indios no se les lleva el número”. Inicialmente, Rivera escribió un informe secreto, basado en sus propias observaciones en los sitios de los acontecimientos, al ministro de Relaciones Exteriores; luego publicó diferentes artículos de denuncia en la prensa nacional, organizó una junta de defensa nacional y promovió debates en la Cámara de Representantes con el fin de salvaguardar la soberanía y el honor nacional, pero no fueron acogidas, no tuvieron mayores ecos y en dos ocasiones intentó matarlo el deforestador y esclavista Leonidas Norzagaray. Consciente de que sólo su pluma podía denunciar las atrocidades cometidas en el Caquetá y demás territorios del noroeste amazónico terminó de escribir y corregir *La vorágine*, la que había iniciado en 1922 en Sogamoso, y buena parte de sus capítulos fueron escritos en 1923 en Yavita, en la que, además de plasmar a través de la tragedia de Arturo Cova la enconada lucha del hombre con la naturaleza, contó la desolada tragedia colectiva de los caucheros. La primera edición fue publicada en 1924 por la Editorial Cromos de Bogotá; una segunda edición, corregida, fue publicada en 1926.

La vorágine es una novela desmesurada y terrible, ebria de violencia y de selva, que, según Jorge Luis Borges, “da la sensación no de haber leído un libro sino de haber estado en el sitio”, quizá porque, para darle una mayor realidad a la denuncia, ésta aparece siempre como una historia vivida por los personajes, con la que el misterio de las llanuras tropicales y la mayor selva húmeda tropical del planeta ingresaron en la literatura universal.

La temática de las caucherías sería retomada en 1933 por César Uribe Piedrahíta (1897-1951) en la novela